

الصورة  
الفنية في شعر البطولة  
في  
معلقة عنتره العباسي

د. حسن عيسى أبو ياسين



فُذِّرَ لي أن أتناول معلقة عنيزة بالدروس والتحليل غير مرة، وعلى مدى سنوات غير قليلة. وكنت في كل مرة أضيف إلى إعجابي بها إعجاباً جديداً يصاعف من درجة تذوقي لكل شيء فيها، للغة تارة، ولوسيقاها تارة ثانية، وللإبداع الذي تجل في التصوير الفني فيها تارة أخرى، فضلاً عن روعة المعاني وسموها، حين تتصل بالمثل العربية العليا في الحرب والسلام جميعاً.

يبد أن هذا الإعجاب بكل جوانب المعلقة مجتمعة سرعان ما كان يبدو قلقلًا حائراً حين أصل في قراءتي وتحليلي إلى الجزء الشائق منها وهو الجزء الذي يتصل بحديث البطولة والقوة والفروسة. وكنت أذفغ إلى السؤال دفعاً في كل مرة أقرأ فيها أبيات هذا الجزء. لماذا لا تكاد تستقيم هذه الأبيات مع التحليل الموضوعي أو الفني؟ أكان الشاعر في هذا الجزء دون سائر أجزاء القصيدة يرتجل فيه الشعر ارتجالاً، مما أحدث فيه هذه التفجوات التي أحلت بسياقه الموضوعي، فبدا غير منسجم مع ما نعرفه من تقاليد القتال في مثل هذا المشهد الذي يتحدث عنه الشاعر. ولكن هذا التساؤل سرعان ما يبقى حائراً حين يصطدمم بإحكام الصنعة الشعرية التي تأخذ بكل جوانب المعلقة بما فيها أبيات هذا الجزء إذ يبدو كل شيء فيها كأنما صنعه شاعرية شاعر محترف، يعرف ما يريد، ويعتمد إليه عمداً، مسلحاً بخبرة فنية عالية المستوى وشاعرية فذة مذكورة.

إذن ما مصدر هذا القلق الذي يضطرب به السياق الموضوعي وكذا السياق الفني في أبيات هذا الجزء من المعلقة؟

قلت : أما وقد برأت الشاعر من مصدر هذا القلق فلا بد أن أبحث عن شيء آخر، عن شيء يتصل بتوثيق النص الشعري ذاته وذلك بالبحث عنه في مظاته المتحددة، ومقابلة رواياته في هذه المظان، من حيث عدد الأبيات أولاً، ثم من حيث ترتيبها ثانياً. وهذان الأمران هما بلا شك - وقد صبح ما توقعته - مصدر هذا القلق الذي أصاب النص، ومصدر هذا الاضطراب الذي شاع في بعض جوانبه.

وكان عليّ أن أبدأ برواية هذه الأبيات من حيث عددها وترتيبها في الديوان المحقق<sup>(١)</sup> وهو دراسة علمية محققة على ست نسخ مخطوطة<sup>(٢)</sup>

ثم أنظر بعد ذلك في المصادر الأخرى التي أوردت المعلقة على أن تكون رواية الديوان هي الأصل عندنا، لتمييزه بالتحقيق العلمي.

فماذا وجدت، فيما يتصل - فقط - بالجزء الخاص بشعر الفروسية، الذي رأيت أن أنشئ حوله دراسة تحليلية تصيب جانبيه الفني والموضوعي ؟

وجدت نصاً وقع مضطرباً سواء في الديوان المحقق أم في سائر روايات المعلقات أم في غيرها من المصادر التي عيت بتقيد قصائد منها على نحو ما نجده في الجمهرة لأبي زيد. ونستطيع أن نستدل على هذا الاضطراب الذي أصاب النص من عدة وجوه، فهو في التقديم والتأخير الذي أصاب أبيات النص تارة، وفي غياب أبيات بعضها من هذا الجزء في رواية ووجودها في رواية ثانية تارة أخرى، وفي اختلاف عدد الأبيات بين هذه المصادر تارة ثالثة. فعلى سبيل المثال نجد أن عدد أبيات هذا الجزء من القصيدة - أعني أبيات الحرب والبطولة - بلغت في الديوان المحقق سبعة وعشرين بيتاً يبدأها بالبيت ذي الرقم (٤٧) وتنتهي بها عند البيت ذي الرقم (٧٨) وقد أسقطنا من بينها الأبيات (٦٤ - ٦٨) وهي الأبيات التي يتحدث فيها عن رسوله إلى عيلة. بينما بلغت أبيات هذا الجزء في الجمهرة الثانية عند أبي زيد أربعين بيتاً وهي تبدأ عنده بالبيت ذي الرقم (٥٤) وتنتهي بالبيت ذي الرقم (٩٤) وقد أسقطنا من بينها الأبيات (٧١ - ٧٤) التي تقابل الأبيات (٦٤ - ٦٨) في الديوان للسبب الذي تقدم نفسه، فإذا قابلنا هذين النصين مع النص الوارد في معلقات الزوزني وجدناه يورد أبيات هذا الجزء في ستة وعشرين فقط، أصابها شيء من التقديم والتأخير عن رواية الديوان بعد إسقاط البيت ذي الرقم (٥٥) فإذا عدلنا عن هذا وفيه ما يكفي للدلالة على الاضطراب الذي أصاب النص سواء من حيث عدد الأبيات، أم من حيث ترتيبها بكل رواية إلى ما انتهى إليه محقق الديوان من وجود مظاهر الاضطراب التي أصابت المعلقة بصفة عامة وهذا الجزء من شعر البطولة منها بصفة خاصة فإننا نجد الآتي :-

**أولاً :** إن جملة الأبيات التي أضافها المحقق في الموامش إلى هذا الجزء من سائر النسخ التي اعتمد عليها في تحقيق النص بلغت خمسة عشر بيتاً، بعضها مما زاده ابن المبارك في منتبه

الطلب وبعضها مما زاده أبو بكر الأنباري، وأكثر الزيادات من منتهى الطلب. ويبدو أنه نقل عن الرواية نفسها التي نقل عنها أبو زيد في الجمهرة، وأبو زيد يثبت أحياناً أربعة لم ترد عند غيره وهي الأبيات ذات الأرقام (٧٨ - ٨٠) وقد تنبه لها النحاس في القصائد التسع فقال عنها: (( وأنشد بعض أهل اللغة بعد هذا البيت ثلاثة أبيات لعثرة ولم أسمعهم من ابن كيسان ))<sup>(٦)</sup>

ثانياً : إن ترتيب أبيات هذا الجزء من المعلقة كما وردت في الديوان فيه اختلاف غير قليل عن ترتيبها في معلقات الزوزني والأنباري فضلاً عن اختلاف ترتيبها في جمهرة أبي زيد.

ولا أحسبني بعد هذا في حاجة إلى استقصاء النص في مظانه الأخرى فهو في جميع شروح المعلقات كشرح الأنباري والتبريزي لا يختلف حاله عما هو موجود فيما قدمناه هنا.

نحن إذن أمام نص أصابه الاضطراب في غير موضع منه، اضطراب بدأ في تقديم أبيات وتأخير أخرى مما أفسد سياق الأحداث، وأخل بالترتيب الموضوعي لوقائع القتال يومئذ، واضطراب في صورة إسقاط أبيات وإضافة أخرى، وفي الحالتين ترك ما تبقى من النص مغلخلاً في غير موضع منه. وهنا نجدنا مدفوعين إلى سؤال رئيس. كيف يمكن إقامة تحليل فني وموضوعي لنص أصابه كل هذا الاضطراب وبخاصة عند من تناولونه تناولاً بنوياً ؟

لقد بدا لي أن هذا الاضطراب الذي أصاب النص انعكس برمته على كثير من المحاولات التي تناولته بالتحليل، بل إن بعض من تناولوه بدا أنهم يعانون من هذا الاضطراب الذي خلخل النص في غير موضع منه فلا يكاد يستقيم معه تحليل موضوعي فضلاً عن تحليل فني. فالأستاذ محمد سعيد مولوي الذي كتب دراسة قيمة جعلها بين يدي تحقيق الديوان ظهرت معاناته حين تعرض لهذا الجزء من المعلقة بالدراسة وقد بدا ذلك في هذه العبارات التي داخلت دراسته لهذا الجزء بصفة خاصة، يقول :

(فالمعلقة من أولها إلى البيت (٤٦) <sup>(٧)</sup> تبدو منسجمة ومتسلسلة ولكنها بعد ذلك تعرض لفكرة البطولة في ثلاثة مشاهد تصور ثلاث معارك حيث يبدو سؤال عبلة محشوراً غير واضح الارتباط، فإذا سحبتاه كانت هذه المشاهد منسقة بشكل جميل) <sup>(٨)</sup> ويقول في موضع آخر : (ثم نأتي إلى الأبيات الأربعة التي يعرض فيها فكرة التجسس فراها في غير موضعها وكأنها محشورة حشراً فإذا أزيلت جانباً وأُحرر البيت الذي يتحدث فيه عن عمرو وكفراته النعمة، جاءت الأبيات التي يتحدث فيها عن البطولة منسجمة) <sup>(٩)</sup>

(وما دمتنا نتحدث عن وحدة الموضوع فلا بد لنا من الإشارة إلى الانسجام الفكري في قطع عترة، فمن يساورنا شك كبير في أن شعر عترة قد وصل إلينا مرتباً متسلسل الأفكار كما نظمها، بل امتدت إليه يد التغيير وأصابه تبدل ظاهر وإسقاط لبعض الأبيات، فإذا أخذنا مثلاً المعلقة وقسمناها إلى أفكارها الجزئية نرى الأقسام التالية):

### الأبيات :

- ١ - ١٢ = وقوف على الأطلال ومساءلة لها.
- ١٣ - ١٦ = ذكر الرحيل عن الديار
- ١٧ - ٢٤ = وصف لعبلة واستطراد لوصف الطبيعة
- ٢٥ - ٣٩ = وصف لجواده ونافقه.
- ٤٠ - = رجوع لحديث عترة عن عبلة.
- ٤١ - ٤٦ = وصف لأخلاقه الشخصية ....
- ٤٧ - ٦٣ = وصف لبطولاته في الحرب وقائه الأبطال
- ٦٤ - ٦٧ = حديث عن بعثه جاريته تتجسس له على محبته.
- ٦٨ - = حديثه عن عمرو وإنكاره فضل عترة.
- ٦٩ - ٨٠ = رجوع إلى ذكر البطولة.
- ٨١ - ٨٣ = توعده لابني ضمضم<sup>(٧)</sup>

وينتهي إلى القول (وهذه الأقسام تظهر نشوش الأفكار وعدم وحدة الموضوع) ثم يحاول بعض التغيير في نظام هذه الأبيات حتى ينتهي بالمعلقة إلى أغراض ثلاثة رئيسة هي : (المقدمات الطللية والغزلية، والوصف الخلفي، والوصف البطولي)<sup>(٨)</sup>

من كل هذا الذي تقدم سواء ما اتصل منه بما بيّناه من وجوه الاضطراب في روايات هذا الجزء من المعلقة أم فيما أظهره الدارسون لهذا الجزء من معناه في معالجة تحليله نتيجة هذا الاضطراب الذي أصابه. من كل هذا رأينا أنه ينبغي لمن يريد أن يتوفر على تحليل هذا الجزء الرئيس من المعلقة أن يعتمد إلى أبياته أولاً فيعيد النظر فيما تقدم أو تأخر منها فيضعه حيث ينبغي أن يكون موضعه،

وفيما حشر حشراً بين أبيات هذا الجزء مما ليس منه فأوجد فيه خللاً فيعمد إلى إبعاده، ثم يعمد إلى ما تبقى من أبيات هذا الجزء التي استقرت بعد التقديم والتأخير والحذف فيعيد ترتيبها ترتيباً يرجح أنه الصورة التي كان عليها الشعر قبل أن يفسده اضطراب الروايات.

ولكن هذا الأمر لا يتم بسهولة ويسر إذ ينبغي بدءاً أن يكرر النظر في المعلقة كلها فیردها إلى أغراضها الرئيسة حتى يمكنه أن يرسم بوضوح حدود شعر البطولة والقروسة فيها.

أما محقق الديوان فیردها إلى أغراض ثلاثة رئيسة كما قدمنا وهي المقدمات الطللية والغزلية ثم الوصف البطولي وهو القسم الذي نعلم بدراسته هنا، وهو عنده يتحصر في الأبيات (٤٧ - ٦٧ - ٦٩ - ٨٠).

وحتى يستوي لنا هذا القسم من المعلقة الذي يتصل بالبطولة خالصاً من وجوه الاضطراب التي أصابته كما تنبه لها محقق الديوان، وكما بيناها فيما قدمنا فإنه ينبغي لنا أن نعيد ترتيب أبيات هذا القسم بما نراه منسجماً مع الترتيب الموضوعي في الحديث عن البطولة، التي يأتي الحديث عنها بوصفه قسماً ثالثاً من أقسام المعلقة ولكنه يرتبط مع القسمين الآخرين برباط عضوي واحد ورباط نفسي واحد أيضاً. ذلك أن الأغراض الثلاثة الرئيسة في المعلقة يتنظمها إطار واحد هو حبه لعلة ولا شيء غير هذا الحب الكبير الذي كان يأخذ على الشاعر كل أسباب الحياة من حوله فالحرية التي كان يطلبها من أجلها والبطولة التي ينشدّها أيضاً من أجلها. لذا فكل حديث في هذه المعلقة موجه في المقام الأول إلى علة، ومن هنا فلا بأس أن يستهل حديث البطولة وهو القسم الثالث من المعلقة بما يؤكد الرابطة العضوية بينه وبين القسمين الآخرين والرابطة في جميع أقسام المعلقة هي علة بلا شك، فلا بأس أن يستهل هذا القسم من حديث البطولة بذكر علة ومخاطبتها مباشرة ليضع بين يديها بعد ذلك كل هذا المقدار الضخم من البطولة. فوجد ذلك في استهلال جميل وهو قوله :

هلاً سألت الحبل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

هذا الاستهلال نراه أول حديث عن القسم الثالث من المعلّفة وهو شعر البطولة ولا نرى ضرورة لأن يتقدم هذا البيت بيتان بدوران عن بطولته المقرّدة حين صرع حليل الغائبة وسرى أن موضع هذين البيتين ينبغي أن يتأخرا ليكونا مع مشاهد القتال الفردية.

فإذا ما قلنا هذا البيت بوصفه البيت الذي استهل به عترة حديث البطولة فإن أمر ترتيب الشعر في هذا القسم يصبح بعد أن نخلصه من الزوائد وبعد أن نعيد ترتيب أبياته فنقدم ما ينبغي أن يتقدم وتؤخر ما ينبغي أن يتأخر، يصبح ترتيب أبيات هذا القسم بعد ذلك محكوماً باعتبار موضوعية خالصة. وتفسير ذلك : أن حديث البطولة في هذا القسم ينبغي أن يأتي موافقاً لما تواضع عليه العرب من تقاليد عند القتال. فإذا علمنا أن عترة كان يحاول أن ينقل الأحداث كما وقعت وبكل ما أحاط بها بل وترتيبها الذي جرت عليه لتكون بين يدي عيلة التي لم تشهد ذلك اليوم؛ أدركنا أنه ينبغي له أن ينقل صورة أمينة من الواقع كما جرت أحداثه، وليس هذا فحسب بل وبالترتيب الذي جرت عليه وقائع القتال يومئذ.

وأول ما يلقانا من تقاليد العرب في القتال هو خروج الأبطال المُعلّمين المُدّلّين بشجاعتهم. وكل منهم يطلب المبارزة الفردية. وهذا أمر يسبق المعركة الفاصلة التي يلتقي فيها الجمعان ويتخلط فيها الحابل بالنابل. وفي هذا القسم من حديث البطولة ينقل عترة صوراً جزئية كلها تدور في إطار البطولة الفردية التي نالها من مبارزة الأبطال. وقد اختلط عند بعض الدارسين أمر هذه الصور فعدّوها منتزعة من الصورة الكلية للمعركة، ركز الشاعر فيها على نفسه وألقى بالضوء على صورته وسط التحام الفريقين وهذا أمر مخالف تماماً لواقع القتال التي تعارف عليها العرب يومئذ. وليس هذا فحسب بل إن الأبيات التي تضمنتها هذه الصور الثلاث تصرّح بأنها وقائع لمبارزات فردية كانت تسبق عادة الوقعة الفاصلة الكبرى وذلك من مثل قوله (ومدحج كره الكهامة نزاله) و (لما رأي قد نزلت أريده).

ولذا نرى أن يأتي ترتيب الشعر الذي يعمل صور المبارزات الفردية بعد بيتي الاستهلال مباشرة فذلك أدعى في مراعاة الترتيب الموضوعي لوقائع القتال المعروفة، فإذا ما انتهى الشاعر من عرض صور لبطولاته المقرّدة التي تجلّت في نزال الأبطال بين الصفيين مضى يتحدث عن الوقعة الفاصلة. وهي الوقعة التي تأتي عادة بعد المبارزات الفردية وبعد أن تكون كل قبيلة

قد أظهرت ما لديها من ضروب الشجاعة وقوة القتال وما تضمنه صفوها من الأبطال المشهود لهم بالفروسية.

ومن هنا فإن الوضع الطبيعي للشعر الذي يتحدث فيه عترة عن هذه الوقعة الفاصلة أن يأتي بعد حديثه عن المبارزات الفردية فذلك أدعى أيضاً لأن يوافق ترتيب الأحداث التي شهدتها أرض المعترك يومئذ، وأدعى لمن أخذ نفسه بأن ينقل لعبة صورة مطابقة لوقائع هذه الأحداث أن ينقلها كما جرت وبالترتيب نفسه.

بناء على ما تقدم نرى أن يأتي ترتيب شعر البطولة في المعلقة موافقاً لترتيب وقائع القتال يومئذ ونرى أن يكون على النحو التالي :-

● أولاً : الاستهلال.

● ثانياً : شعر البطولة الفردية = شعر المبارزات، أو شعر النزال المفرد

● ثالثاً : الشعر الذي يصور الوقعة الكبرى أو الوقعة الفاصلة = القتال الجماعي.

وعلى هذا نرتب شعر هذا القسم على النحو التالي :

أولاً : الاستهلال :

- ١ - هلاً سألت الحيل يا ابنه مالمك إن كنت جاهلاً بما لم تعلمي
- ٢ - يُخبرك من شهد الوقائع أنني أغشى الوعى وأعف عند المغرم

ثانياً : صور البطولة الفردية - المبارزة الفردية - النزال المفرد

\* الصورة الأولى :

- ٣ - ومُدَّحج كره الكُفَّاء بزاله لا مُنَعِن هزنا ولا مُسْتَلِم
- ٤ - جادث يداي له بعاجل طعنة بمُتَقِف صدق الكُفُوب مُقْسُوم
- ٥ - بِرَحِيَةِ الفُرُغَيْن يَهْدِي جُزْئُهَا بِاللَّيْلِ مُقَشِّرُ السَّاعِ الضُّرْم
- ٦ - كُمِشَتْ بِالزُّنْحِ الْأَصَمِ ثِيَابُهُ لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَسَا بِمَحْرُم
- ٧ - وَتَرَكْنَهُ جُزْرَ السَّاعِ يَنْشُدُ مَا بَيْنَ قَلْبِهِ وَرَأْسِهِ وَالْمَغْصَم



\* الصورة الثانية :

- ٨ - ومثلك سابعة هتكت فروجها  
٩ - زبل يده بالقداح إذا شفا  
١٠ - بطل كأن ليته في سرحة  
١١ - لما رأي قد تزلت أريده  
١٢ - قطعته بالرمح ثم علوته  
١٣ - عهدي به شد النهار كأنما
- بالسيف عن حامي الحقيقة مغلـم  
هشاك غابات الشجار مـلـوم  
يغذي بعال السب ليس بغـوم  
أبدى نواجذه لغير تـمـم  
بمهند صالي الحديدة بمـلـم  
لحصب البان ورأسه بالعظم

\* الصورة الثالثة :

- ١٤ - وخليل غايبة تركت مجذلاً  
١٥ - عجلت يداي له بعاجل طعة
- تمكو فريسته كليل الأغم  
وزشاش نافذة كلون الغم

ثالثاً : البطولة الفردية من خلال القتال الجماعي

- ١٦ - لما رأيته القوم أقبل جمهم  
١٧ - يدعون عتر والرماح كأنها  
١٨ - يدعون عتر والسيوف كأنها  
١٩ - يدعون عتر والدماء سواكب  
٢٠ - يدعون عتر والفوارس في الوغى  
٢١ - يدعون عتر والرماح تنوشني  
٢٢ - إذا لا أزال على رحالة سابع  
٢٣ - طوراً يعرض للطعان وتارة  
٢٤ - والخيـل تقضم الخباز عوابسها  
٢٥ - مزلت أرمهم بغرة نحره  
٢٦ - فازور من وقع القنا بلابيه  
٢٧ - لو كان يدري ما المحاورة اشكى  
٢٨ - ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها
- يتدامرون كروث غير مـمـم  
أشطان بشر في لبان الأدم  
إماض ترق في السحاب الركم  
تجري بلياض الدماء وتهمي  
في حومة تحت الفجاج الأقم  
عادات قومي في الزمان الأقدم  
نهد تماززة الكفاة مكلـم  
يأوي إلى حصـد البقي غـمـم  
ما بين شظية وأجرود شـطـم  
ولابيه حتى تـزـل بالدم  
وشكا إلي بغرة وتحمم  
أو كان يدري ما جواب تكلمي  
قل الفوارس وبك عتر أقدم

هذا الترتيب الجديد لأبيات الفروسية في معلقة عترة اقتضى منا شيئاً من التقديم والتأخير في بعض المواضع وهو ترتيب خالفنا به ترتيب الديوان وكتب شروح المعلقات، واقترنا به من ترتيب أبي زيد في الجمهرة وابن المبارك في المنتهى وهو ترتيب يقترب كثيراً من ترتيب وقائع القتال كما تعارف عليها العرب يومئذ. بل يكاد يوافقها.

## • تحليل النص •

أما بيتا الاستهلال (١، ٢) فقد بيتاً من قبل أن الشاعر قصد إليها قصداً فنياً خالصاً ليكونا عنصر ربط قوي بين أبيات القسم الثالث من معلقته وبين أبيات القسمين اللذين تقدماه. ولعلنا نلاحظ أن ذكره علة في استهلال هذين البيتين يؤكد هذه الرابطة الموضوعية بين حديثه عن البطولة في هذا القسم وبين حديثه السابق كله، ومدار هذه الرابطة على ركيزة واحدة هي حبه لعلة.

وإذا كان قوام القسمين الأولين هو التعبير عن مقدار حبه لعلة، وما يلقاه في سبيل هذا الحب من ضروب المعاناة، التي أسقطتها على نفسه تارة وعلى ناقته تارة أخرى، فإن مدار الحب في شعر البطولة هو الإعلان عن جدارته وحده دون سائر أبناء القبيلة بهذا الحب، بما يقدمه بين يديه من أسباب البطولة الخارقة التي تجعله يعلو على كل متطاول نحوه، فالبطولة في هذا القسم معقودة برمتها لعترة دون غيره، وليس هذا فحسب بل إن المتأمل في هذا الشعر جملة يجد أن هذه البطولة التي عقدها عترة لنفسه دون غيره كان قد تستمها من نحوين قصد إليهما قصداً وعمد إليهما عمداً. وهما شجاعته وإقدامه ودرايته بفنون القتال من ناحية، والحاجة على تصغير شأن غيره من أبناء قبيلته من ناحية ثانية. ويبدو هذا الجانب في إلحاحه على إظهار إحجام فرسان قومه عن ملاقاته الأبطال ودعوتهم إياه عند اشتداد الكرب وبكفي أن ترى هذا الإلحاح في الأبيات (١٧، ٢١) فتراه يكرر عبارة (يدعون عترة) خمس مرات. كما يكفي أيضاً أن ترى ذلك في البيت (٥) : (ومدجج كره الكعامة نزاله) والذي قادنا إلى الاستطراد في بيان هذا الجانب أمران هما :-

أولاً : إن بيتي الاستهلال لم يأت بهما الشاعر من فضول الكلام، وإنما قصد الشاعر إليهما قصداً ليحقق أمرين معاً : أولهما أن يربط بين هذا القسم وهو الثالث من أقسام المعلقة وبين القسمين اللذين سبقاه مستخدماً الرابطة الرئيسة في المعلقة كلها وهي رابطة الحب، حبه لعلة.

وقد بدأ سؤاله لعبة واصحاً في رعيته أن تعرف عنه هذا الجانب العظيم من حياته الذي يجعله بلا شك أجدر الناس بها وثانيهما أن يجعل هذين البيتين وبخاصة الثاني مهيماً مدخلاً مناسباً لبداية حديثه عن بطولته. وفي قوله (يمحرك من شهد الوقائع أنسي) استهلال في رائع جور به لنفسه مهمة الإخبار عن وقائع ذلك القتال.

ولعلنا لا نعاثر هذين البيتين قبل أن بين الدلالة المعنوية لقول الشاعر (يمحرك من شهد الوقائع) فالشاعر لا يريد أن يقلل الوقائع من طريقته هو فقط، فالرجل إذا تحدث عن نفسه في مثل هذه الأمور قد يوقع الشك في نفس سامعه من أن يكون بالغ أو كذب ومع أن عثرة كان مطمئناً إلى أن شيئاً من ذلك لن يتألم نفس عبلة إلا أنه رأى أن يجعل على حديثه كله شهود عيان ممن شهد الوقائع يومئذ.

أما قوله (إن كنت جاهلاً بما لم نعلمي) فهو مدخل في رائع أيضاً. أباح للشاعر أن يسرد الوقائع على عبلة التي لم يقدّر لها أن تشهد ذلك اليوم العظيم من أيامه، ولعل حرص الشاعر أن يعلمها ما لم تكن تعلمه جعله في مكانة الراوية لقصة هذه البطولة التي أبدأها في وقائع ذلك اليوم.

فإذا ما اطمأن إلى أنه حقق كل هذا القدر من المعاني التي تضمنها هذان البيتان مضى بروي الوقائع بطريقة مبهمة كان قد أعد لها عدتها.

وقولاً كان قد أعد لها عدتها مدخل إليه من محوٍ: مذهب الشاعر القسي وهو بلا شك مذهب الصعقة الذي أحد يسط ظلاله على حركة الشعر الجاهلي مد أن أرحس إليه الظميل العموي وأوس من حجر حتى استقر بين يدي رهبر من أبي سلمى الذي به بهمة واسعة، حتى صار زعيماً له.

وقوام هذا المذهب التجويد القسي، وتحجير العمل بتكرار النظر فيه وتهدية<sup>(٩)</sup> فما يزال الشاعر ينظر في شعره ويميد ويميدي ويصيف ويهدف ويختار وينقي ويحيل النظر في الصورة العبية كلها معمد إلى كل جزء من أحرارها فيوليه عناية لا تقل عن عانيته بالصورة الكلية من حيث توهم الأسباب العبية كاملة لها، من لون وحركة وملبس وذوق وشم وحطوط وظلال حتى نستوي على الوجه الذي يريد لها. أو معارة أدق، على الوجه الذي حفظ له مسبقاً.

والبحر الآخر الذي يؤكد قولنا هو كان شاعر أعده هذا الشعر عدته، ما رواه من قبله من أن عترة صم مصولته هذه نخلتها من اتهمه بصعف شاعرية<sup>(١٠)</sup> وإثبات لقدرته الفنية العالية التي لا تقصه بأسباب الشعر، فقط ولكن بأسباب لشعر، المذكورين من المعجور، شعراء الواحدة، كما كان من سلام يسميه وقد كان به ما أراد بهذه المعطف

إذن من أمام عمل هي نوع عنه لشاعر ربما غير قليل وأحد مما كان محوول شعراء استحوذوا بأحدون به أشعارهم من صروب عديدة لغائقة، ونوعه كل الأسباب الفنية هي ترق بها إلى قمة الجودة الفنية.

ولعل من أهم مقومات التي ارتقت شعر هؤلاء المعجور من أصحاب لواحدة هو حفاظه بالصورة الفنية وفق قواعد معروفة من صروب استحوذوا بها في عصره عدد أصحاب هذا المذهب ومنهم عترة نقود على مفاهيم فنية دقيقة، وأصول محكمة كما يقول الدكتور يوسف حبيب<sup>(١١)</sup> حيث يوردها شاعر عصره على من أعجب تركيب فاشاعر بسيط بصورة في غير بيت من أبيات المقصيدة حيث يصممها حيث واحد أو قل يضار واحد، ثم يراه يعني بتنظيم هذه الصورة الكمية إلى عدد من الصور الحرثة تكون بمثابة أساس حياة فاعده في كيان الصورة الكلية. وهو يعني بساء هذه الصورة الحرثة عديته بالصورة الكلية سواء سواء حيث يوردها تقريبا كل لأسباب فنية هي يوردها بصورة الكلية، وذلك من حرص على التفاصيل وإظهار لأدق حرثات هي تعمل به فصلا عن أن شاعر لا يكاد يعاد عنه في مصوره حتى يصطنع إلى أنه أذا أذا، كاملا، وحشد ها من مقومات ما جعله مصوره قائمه بداتها على الرعب من كونه حرثا لا يتحرر من مصوره كنه

وهذا بلا شك يحتاج إلى كثير من الأدب وكثير منه من بعده ونصير كما يدح إلى أن يكون من يدي شاعر قدره فيه عده فاعده قدر على توصف حسن توصف له ويورع ما يصفى به من حركة، صمغ أو دوق أو شبه أو من يوردها بدأت به عن صمغ مرغل شاعر، وبقيته من صور نقود على شبه صمغ سريع إلى مصوره فيه على قوامها شبه التمثيل

كما أن عنه بعد ذلك أن يداوم على رابعة عسوية فربه جمع بين جميع صورته الحرثة في صار مصوره كنه، فهو قدر ما يعني بمصوره حرثه كما قدم لا يسي أند أن جعله

حرية لا كمية فإذ، تصاوت مع بقية الآخر، كانت الصورة الكلية قد أصابتها عابته في كل جزء من أجزائها بقدر متساوٍ تماماً، يقول الدكتور محمد ركي العشماوي في بيان هذا الأمر (على الرغم من أن كل تجربة شعرية إنما تعتمد أساساً على هذا النوع من الصور الخسبة، وعلى الرغم من أن وظيفة الصور في المقصيدة هي التحليل الخسبي لتجربة، فإن أمثال هذه الصورة الخسبة لا يمكن أن تؤدي وصفتها كاملة إذا كانت عابته في ذاتها، بل يسمي للصورة الواحدة أن تعمل على الإحساس الذي تحميه الصورة الأخرى، وأن تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها وأن تكون بمثابة حية تعيش بين مجموعة الخلايا الحية في كيان عضوي واحد)<sup>(١٢)</sup>

واستشهد برأي كوندوج فأورد له قوله (إن الصورة وحدها مهما بيع حائفاً ومهما كانت مضابقتها للواقع، ومهما عثر عليها الشاعر بدقة، يست هي الشيء الذي يثير الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معياراً للصعوبة الأصلية حيث تشكلها عاضفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة، أثارتها عاضفة سائدة، أو حيناً تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة وتتالي إلى لحظة واحدة أو آخراً حيناً يصفي الشاعر عنها من روحه حياة يسانية فكرية)<sup>(١٣)</sup>

وإنما قدمت عما قدمت من مظاهر التوحيد التي عند أصحاب هذه المدرسة التي يسمي إليها عشرة لأحمله بين يدي تحليل شعره الذي احترته ها، ولأبين إلى أي مدى كان الشاعر ملتزماً بهذه الخطوط الرئيسة التي صيغت (حركة توحيد الشعر) وهو الاسم الذي ارتضاه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن بدلاً عن «مدرسة الصعفة أو مذهب الصعفة» بعد أن أنكر على المتأخر موقفه من شعراء هذه المدرسة وعد أحكامه عليهم عريضة وعجاجة لروح النقد الصفي<sup>(١٤)</sup> فإذا ما عدلنا عن ذلك إلى الشعر، فأنت ترى أننا جعلنا شعر عشرة في وصف بطولته وعروسته في ألفاظ ثلاثة رئيسة هي الاستبلال، ثم صور البطولة المفردة من خلال المبررات، ثم صور البطولة المفردة التي مترعها لعمه من بين وقائع المعركة الكبرى

أما الاستبلال فقد مضى حديثاً عنه، وأما صور البطولة المفردة في الرال العردي ثلاث، جاءت كل صورة منها قائمة بذاتها وإن عُدَّت حرة، وأول ما نلاحظه على نسبة انوسوعية في هذه الصور أن الشاعر اصطنعها مبهجاً واحداً حرص على أن يؤديه كاملاً في كل صورة منها وقد جعل هذا المبهج عناصر سائبة ثابتة فهو يسه على الأمور التالية :

## ١ - تقديم خصومه :

وهو تقديم يحرص فيه الشاعر على أن يظهر ما هؤلاء الخصوم من مقومات تجعلهم في عدد المذكورين بالصورة والشجاعة، وعنَّو الكعب في النكابة، وهو يعمد في هذا التقديم إلى معانٍ يعيها تحده حريصاً على أن يصيغها إلى هؤلاء السارلين. فراء يقدمهم لها من حواشٍ مختصة لعل أظهرها الخاب الاجتماعي، فأبطله دائماً في دروة النكين الاجتماعي حسيباً وسيباً، فهم ما بين سيد في قومه، أو رئيس لعبيته له من أسباب سطوة والشجاعة مثل ما له من أسباب العى والثراء، فهم ما بين (حامي الحقيقة) (واندجج) (وسد قومه) (ومتعل بالأسب) (وريد اليدين بالقدح يد شت) (١٥) و (هناك عبايات النحر) (١٦) و (كريم)

## ٢ - وصف الهيئة :

وعنزة في وصف هيئة الشارب يعنى بأمرين وصف حلقه، ووصف خارجي، أما الوصف الحلقى فيصور ما عليه السارل من قوة لحسه وصحاته واكتله، فخصمه (ليس بتوأم) ويبدو في صحامة جسمه وامتداد قامته (كأن ثيابه في سرحه) وتارة تراه (مُدَّجَجًا) لا يكاد يظهر منه سوى حدقيه لكثرة ما عليه من آة الحرب، وتارة يبدو في أرض لمعرك وعليه (مشك ساهفة).

## ٣ - وصف التزال - أو المارزة :

وعنزة حريص على أن يور لكل صورة حربية هذا العصر اهم الذي يبين طريفته في قتل هؤلاء السارلين. وأنت تحد مثال ذلك في قوله «كملت يدي له عمار صعة» ومثله «حادث يداي له بمحالة طعنة» ومثله «فصعته بالرمح ثم عنوته بمهد» ومثله «كملت بالرمح الأصم ثيابه»

## ٤ - وصف موضع الطعنة القاصية :

وهو من الأمور التي تجدها مطردة في صور الزان الفردي والشاعر لا يكاد ينهي من وصف طريفته في مبارزة خصمه وفصائله عليه حتى يتحدث عن صفة الصعة التي حلقها من ضربة هائلة لا مساحة لها فهو الموت المحقق تحد ذلك في قوله بصف طعنه (عمار طعنة) (وعاجل طعنة) و (ورشاش نافذة كنون العدم) (برحية اعرعج) (ثمكو فريسته كشدق الأعلم).

## ٥ - العصر الخامس : في ذكر سلاحه وصنعه :

وفي وصف سلاحه الذي استخدمه في إعداد صنعه الخائفة فتارة جعل ذلك برمح من مثل قوله (بما حل طعنة) فالنظر لا يكون إلا بالرمح، ومنه «تأران طعنة يومته» (كشفت بالرمح الأضواء لثابه) و (ضعفه بالرمح) وتارة بالسيف، مثل قوله (ومثلك سابعة هتكت هروجهما بالسيف) وقوله (ثم علوته محمد) وتارة جعل ذلك بالرمح والسيف معاً في صريتين متتابعين، من مثل قوله (ضعفه بالرمح ثم علوته محمد).

ولكن عشرة لا ينادر هذا العصر انتهى في ذكر سلاحه قبل أن يصفه لنا، وبعد وصف السلاح عصاراً مكملاً لعصر الخامس، بل هو شيء أساسي فيه، فهو لا يكاد يذكر رمحاً مثلاً حتى يصفه بأنه (مضف صدق الكعوب مقوم) أو بالرمح (الأضواء) ويصور انطلاقها (وأشطان البحر).

ولا يكاد يذكر السيف حتى يصفه بأنه (صافي الخديعة محمد) ويصف ثعالب السيوف في الحرب (كأنها إيمان برق في السحاب الرقة) وإذا ذكر عنة ومط الشعاع رأى لمعان سبعة (كبارق ثغرها المتسيم).

## ٦ - العصر السادس : وصف عياله :

ووصف العرس من عناصر الصورة الرئيسة عد عشرة وهو يحرص عليها أشد الحرص، وهو يصور هذه التحيل في حركاتها الدلالية في الحركة ويصور صبرها على أهوالها التي مات بها الأبطال، ويهدى بها كيان الشعب، أما عرسه الأدهم فيصفه بأنه «سابع» ويهدى وأما حيل هذه اليوم فهي ما بين «شيطنة» وأجود شيطنة».

## ٧ - وصف القلبي :

وهو عصر رئيس أيضاً من عناصر الصورة العنية لسطوة الفردية، يحرص فيه الشاعر على إظهار المشهد الأخير لصورة من تاريخه معردين وصرعهم على أرض المعترك، فيصفهم بتركه «عدلاً» ثمكو هربته كشدق الأعداء وبعضهم يتركه «حرر السباع» يشبه ما بين فئة رأسه والمقصود وبعضهم كان آخر عهده به «شد البهار كأنما» حسب السان ورأسه بالمعظم.

هذه العناصر السبعة الرئيسية كال عشرة يسي صورة لعبة يسي تصور واقعته في اندرات  
 الفردية التي كانت سبق الوقوع الكبرى وهو يرتكر في ساء عبورة لعبة على هذه الترتكرت  
 الرئيسية بوصفها عناصر لاند من وجوده في كل صورة من صورة حرة ثلاث التي فردا  
 لتصور بطولته من خلال التزال المقرد.

فإذا تعقب هذه عناصر السبعة في كل صورة حرة على حدة، أو في الصورة العامة  
 التكنه حدة وحدث شاعر بكاد يسوقها وحدة بعد أخرى، حرة على ساء يورها بشكل  
 واضح حيث يمكن صاعده عصر بعد عصر، كما سبق ذلك عند حبيب لكل صورة

بما على تقسيم السبع شفرة لها فرب حد نفسا أمام صورة كنة عامة هي صورة  
 الغرب وهي صورة مأثورة قد صا بعدد مشاهد فوق رمز الصحراء العربية، ويتضم  
 إطار هذه الصورة أربع صور حرة رئيسة ثلاث من حص الشعر، نفس جعلها مشاهد  
 لباراته الفردية مع أقره من حصومه، وبس كل صورة من على عدد من لأيات، فالصورة  
 الأولى في خمسة أبا، والثانية في ستة، بينما جاءت الثالثة في بيتين أو هذا ما وصفا بها

أما الصورة الرابعة فعقدت لمشهد الأخير من مشهد المعركة وهو مشهد نقذ احمد  
 الذي لا يمكن إلا عن مصر أو هزيمة وسأحاول في تحلي لكل صورة من هذه الصور تعقب  
 أربعين معاً

١ بيان قدرة الشاعر لغة في صياغة الصورة وفق مقاييس محددة وعناصر رئيسة خصص  
 لها تحليلاً محكماً قبل أن يتفرع في صحتها ولا يكون ذلك إلا من خلال تعقب عناصر  
 السبعة التي قدمت بوصفها الترتكرت الأساسية في ساء صورة انتقال عدد

٢ بيان قدرة الشاعر عليه في التعبير عن هذه الترتكرت، وهي قدرة حشد ها لشاعر  
 كل طاقاته النفسية ابديعة ليرمي س إلى مستوى شعري أو وحدة وحل فيما ذكره من  
 تبه من أنه أقدم على هذا العمل مصنعاً من روح سحدي من وصله بصعب الشاعر به  
 ما يؤكد أن شاعر حشد لها طاقته فيه لا خداه تنوع في غيرها من فصائده أو مقطوعاته.

## الصورة الأولى . الأبيات من (٣ ٧)

وهي إحدى الصور الثلاث من صور الصورة الفردية

فإذا تعقب العناصر الرئيسية شفرة في هذه الصورة وحدث شاعر بس ساء على النحو الآتي



## ٩ - تقديم الخصم :

وعترة يقدم لنا خصمه من عدة أنحاء فهو (مدحج) بسلاحه. يكاد يختصي تحت سلاحه لكثرة ما عليه منه، ومثل هذه الصفة لا تكاد توحي بكثرة السلاح إلا لتعود إلى معنى آخر متضمن فيها وهو مكانة هذا الرجل، فالذين كانوا يملكون كل هذا القدر من السلاح جملة هم سادة القوم وأغنياءهم.

ثم يقدمه من نحو ثان فهو فارس (كره الكماة براله) وهو عو يتصل باطهاز شجاعة خصمه. بل إنه لم يجعل كراهة براله عد عامة العرسان وإنما جعل ذلك للكماة فما بالك بعورهم وكأنه يؤكد على أن لهذا الخصم شجاعة تفوق شجاعة الكماة.

ثم يقدمه من نحو ثالث فإذا هو (لا يمعى هرباً ولا مستسلم) وهو عو يصفه بالشجاعة في أحل صورها فمشته لا يبيعي له إذا مشى إلى الرمال أن يترد عن خصمه إلا قتلاً أو مقتلاً. ولعل عترة أراد أن يبعد إلى معنى آخر من وراء هذه الصفة غير صفة الشجاعة والإقدام وهو مكانة الرجل بين قومه، وربما بين القبائل، وهي مكانة لا تسمح له بالهرب أو الاستسلام إلا بحق به وبقبيلته عار العرار وسب به وسب به أبناؤه وأبناء قبيلته. وهو أمر كان مقررًا يومئذ، فالكريم السيد من الرجال كان يرضى أن يموت ألف ميتة على أن يلمحق به وبقبيلته عار العرار أو الاستسلام. ولعل هذا ما أراده الشاعر إبرازاً لمكانة هذا العارس، وبدلاً على ذلك وضعه له من نحو رابع بعد ذلك بأنه (كريم) في قوله فليس الكريم على القسا محرمه فأنت تجد أن العصر الأول من عاصر بناء الصورة حلقه عترة هنا من أربعة أنحاء كلها تنفي عن تقديم الشاعر في حرصه على توهج هذا العصر الرئيس في الصورة يقول : إن مثله لا يبيعي أن يلقى في ساحة الرمال إلا مثل هؤلاء الرجال الذين يحجم عن ملاقاتهم الكماة من أبناء قبيلته عس. ولذا تراه يحرص على صورة الباقية على الإلحاح على وجود هذا التقديم لكل خصومه.

ويتحقق العصر الثاني وهو ما يتصل بتصوير هيئة الخصم عند الرمال في قوله (ومدحج) بصورة المدحج في سلاحه حتى لا يكاد يرى منه غير حديقته صورة تثير الرعب في القلوب ومن هنا قال عترة (كره الكماة براله) قبل أن يروا بلاه وإما أحاسنهم هيئة التي نزل بها أرض المعرك.

ويتحقق العصر الثالث وهو وصف الرمال أو صورة القتال بين الخصمين في قوله (جادت  
 يداي له بعاجل طم ) ويلحق بهذا العصر دائماً وصف للطعة ذاتها وهو العصر الرابع. ونحو  
 نجد هنا في صفة هذه الطعة فهي «طعة عاجلة» و «رحبة العرعين» و «ذات جرس»، ثم  
 ينتهي بنا الشاعر بعد ذلك العصر الأخير الذي بنى عليه دائماً صورة المشهد الأخير لهذا  
 الرمال وقد صور هذا المشهد في قوله «وتركنه حرر السباع يثبته ..»

وهكذا نجد أن الشاعر حرص في هذه الصورة الخثرية ذات الأبيات الخمسة على توطير  
 هذا القدر الكبير من العناصر الرئيسة التي تحدثنا عنها وقنا إنه كان يقصد إليها قصداً ويعتمدها  
 نمداً.

ثم يحل بعد ذلك الخاب المسمى في هذه الصورة في قدرة الشاعرة الفذة في التعبير عن  
 هذه العناصر تعبيراً فياً يصله بالمحول من أرباب الصفة المشهود لهم بالتفوق

فقد تحقق له كل خصمه بطعة وصعها بأنها عاجلة سريعة نافذة تركت موضعها واسعاً  
 لا أمل في رنقه وذلك قوله «برحبة العرعين أي بطعة واسعة مفرحة الدم» وبراعة الشاعر  
 هنا في استخدامه للاستعارة وهي أهم مقومات التجويد المسمى عنده «الفرع» مخرج الماء من  
 الدلو، وللدلو فرعان وهما بين الفرعونيين «استعارهما الشاعر للطعة ولكنه لا يكاد يعادر هذا  
 المعنى البصري للطعة حتى يصيب إليها عصر السمع وذلك قوله تنمة لشطر البيت الأول  
 «يهدى جرسها بالليل معش السباع العصر» وقد استعان الشاعر على إضافة عصر السمع  
 أو الصوت إلى هذه الصورة بكلمة «جرسها» فالجرس الصوت، ولكن كيف لطعة أن يكون  
 لها صوت تسمعه تلك السباع الخائفة فتهدى إلى صاحبها ؟

إن الشاعر وصل إلى هذا المعنى من تصويره بقوة الطعة التي أضرها بذلك الفارس. وقد  
 بدا ذلك من اتساع موضعها حيث تفجرت منها الدماء، والدم إذا تفجر فار، وإذا فار كان  
 له خرس أي صوت، قد بلغ من علو صميره الذي نتج عن عوراه أن السباع سمعته فاهتدت  
 به إلى فرستها.

ثم يصل الشاعر إلى المشهد الأخير في هذه الصورة وهو العصر السابع من عناصر بناء  
 الصورة عنده، كما يبين، فيوجه أنظارنا إلى حالة هذا الطل بعد أن تركه محذلاً في أرض المعترك،  
 طعاماً للسباع التي اهتدت إليه مما أحدثته الطعة من جرس، فإذا هذه السباع تلتقي عليه

نوشه من قلة رأسه والمعصم. وقد يتساءل سائل لماذا حرص الشاعر هذين الموضوعين فجعلهما عاماً للسباع ؟ قال شارح الديوان (وكان الوجه أن يقول ما بين قلة رأسه والقدم، فلم يمكنه القافية ويحتمل أن يستعمل المعصم لما فوق القدم من الساق لتقاربهما في الخلقه)<sup>(١٧)</sup> ونحن نُشَبِّهُ إلى التفسير الثاني.

على هذا الحو رسم الشاعر هذه الصورة الحركية التي تأتي في إطار الصورة الكنية لوفائع القتال يومئذ، وأنت ترى أنه عى بها عاية لا تشك أنه حطط لما تعظيماً فنياً يسبح مع مذهب تلك المدرسة التي ينتمى إليها والتي تعنى بفكرة التحويد والتحيير والأداة في كل عمل فني سواء اتصل بحركية صغرة في الصورة الفنية أم اتصل بالعناصر الرئيسة في مكوناتها البائية.

وقد بنى الشاعر صورته بناءً حسيّاً بلا شك معتمداً في ذلك على عصري البصر والسمع والحركة. إذ بدت الصورة متحركة في قوله «عاجل طعة» وقد استعان على إضافة الحركة للصورة بكلمة «عاجل» والحركة مشتقة من دلالة هذه الكلمة على السرعة التي يطلق بها المرح ليقع في خصمه. وترى كذلك أنه استعان بإضافة الصورة البصرية في قوله «برحية القرعين» فأنت تحتاج إلى إعادة النظر وتكراره في صورة هذه الطعة التي اتسع حرفها، ولكنك لا تصل إلى هذه الصورة مباشرة قبل أن يميلك الشاعر إلى صورة أخرى تشبهها وهي صورة الدلو فإذا تصورت انصباب الماء من فرجي الدلو العظيمة استعرت ذلك إلى صورة الطعة ترى الدماء تنحدر منها من مخرجين هما أشبه بمخرجي الماء من الدلو. كل هذا عليك أن تتابعه بصرك فالصورة بصرية خالصة هنا.

ثم يضيف إليها صورة سمعية معتمداً في ذلك على الألفاظ التي يشتق منها عصر الصوت فاعتمد على لفظ «حرس» وحسب هذا اللفظ في ذاته أن يقل إلى مسامعه صوت تنحدر الدماء بقوة من مخرجي الطعة تسمع لقوة اندفاعها وهوارها حرساً. فالصورة هنا سمعية خالصة. وهكذا يرى أن الشاعر أصاف لصورته الجزئية هذه عدة عناصر رئيسة هي على الحو التالي :-

١ - تقديم بطل النزال.

٢ - وصف النزال

٣ - وصف السلاح.

#### ٤ - وصف الطعة.

#### ٥ - وصف المشهد الأخير للفنازل.

ثم جعل ذلك في إطار فني خالص معتمداً في تصويره على الجانب الحسي وما يتصل به من صورة سمعية وبصرية وما يتصل به أيضاً من عصر الحركة.

#### الصورة الثانية [الأيام من ٨ - ١٢] :

أهم ما ستلاحظه في الصورة الثانية من صور البطولة الفردية هذا التوافق بينها وبين الصورة الأولى من حيث وجود العاصر الرئيسة التي تحدثنا عنها في الصورتين بقدر متساو تقريباً، وبترتيب يكاد يكون واحداً أيضاً، فإذا كان الشاعر قد بنى الصورة الأولى على عاصر رئيسة هي تقديم الخصم، وصف هيئة عد الرال، وصف الرال، وصف الطعة، وصف السلاح ثم وصف الخصم بعد أن صرعه، فأنت تجد هذه العناصر محتمة في الصورة الثانية، وربما بترتيب يكاد يوافق ترتيبها في الصورة الأولى. فمطرة يقدم خصمه من عدة أنحاء كما فعل مع خصمه في الصورة الأولى، فالخصم ها (حامي الحقيقة)<sup>(١٨)</sup> ثم هو (معلم) وهي صفة ثانية له كنى ها الشاعر عن إدلال هذا الفارس بشجاعته، فهو لا ينزل إلى أرض المعترك معموراً غير معروف المكان وإنما ينزلها معلماً عن نفسه ومكانه لمن يريد قتاله، ثم هو يريد بدها بالقداح إذا شئت<sup>(١٩)</sup> وهي صفة ثالثة كما ترى جاء ها الشاعر لبيان ثراء هذا الفارس، ثم براه يضيف صفة رابعة له فهو ههناك عايات التجار<sup>(٢٠)</sup> ثم هو أيضاً «بطل»<sup>(٢١)</sup> وهو أيضاً «يمحدي» عال السبت<sup>(٢٢)</sup> كناية عن شرفه ومكانته العالية، ثم هو بعد ذلك كله «ليس يتوأم»<sup>(٢٣)</sup>.

كل هذا اعهد بدله الشاعر في تقديم هذا الخصم وهو جهد رأيا مثله في تقديم خصمه في الصورة الأولى أيضاً، إنه إلحاح من الشاعر على هذا العاصر بصفة خاصة إذ به تعرف مصادر شجاعته وعلو قدمه في ميادين القتال وما ذلك إلا من ملاقاته مثل هؤلاء الرجال لذا فهو ينج دائماً على أن يعطي لخصمه كل هذا القدر من المكانة

فإذا ما انتهى الشاعر من تقديم خصمه محققاً بذلك وجود العاصر الأول من عاصر الصورة الثانية كما حققه بالقدر نفسه في الصورة الأولى مصى يعالج وجود بقية العاصر الأخرى.

فراء يأتي بالعصر الثاني وهو تصوير هيئة الخصم عد الرال فإذا هو عظيم الخلق مشرف

القائمة بدا من فرط طولك كأن ثبابة على شجرة عظيمة لا على جسم إنسان وهو أمر من شأنه أن يلقى في قلوب منازل الرعب.

ثم يأتي بالعصر الثالث في وصف وقائع التراب فجعله في بيتين مستقلان به وذلك إذ يقول :

لَمَّا رَأَى قَدْ نَزَلَتْ أَرِيضُهُ      أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لِقَمَرِ تَبُؤْمِ  
فَطَعْنَهُ بِالزُّنُجِ لَمْ غَلَوْهُ      بِمَهْدٍ صَالِي الْحَدِيدَةِ بِخُلْمِ

ثم يأتي بالعصر الرابع في ذكر سلاحه وذكر صفة هذا السلاح، فسيفه صالي الحديدة بمحمد.

ثم يأتي بالعصر الأخير الذي اعتاد أن يختم به مثل هذه الصور وهو مشهد الخصم بعد أن صرعه وقد تضمنه البيت الأخير من أبيات هذه الصورة حيث يقول :

عَهْدِي بِهِ شَدَّ النَّهَارَ كَأَنَّكَ      لِحَصْبِ اللَّبَانِ وَزَأْنُهُ بِالْعِظْلَمِ

فإذا وارتأ بين عاصر البناء الموضوعي في هذه الصورة وبين نظيرتها في الصورة الأولى التي سبقها وجدنا توافقاً شبه تام بين عاصر الصورتين؛ فهي الصورتين بدا حرص الشاعر على توفير العاصر الرئيسة من تقديم للخصم، وتصوير لهيئته عند التراب، ثم تصوير لوقائع التراب، ثم وصف لموضع الطعن، وذكر لوع السلاح، وصفته، ثم راء يختم الصورتين بمشهد واحد هو مشهد الخصم بعد أن تركه صريعاً في أرض المعترك.

فأي توافق هذا في عاصر الصورتين إن لم يكن الشاعر قد أغدَّ له عدته وتوهم عليه بعد أن كان قد أحكم له مقاييسه الفنية وعاصره الموضوعية الرئيسة.

فإذا تأملنا الصورة في جملتها بدت لنا صورة بصرية خالصة في جميع جوانبها فحين أمام فارس له كل هذه الصفات التي قدمه الشاعر بها، راء وقد رل إلى أرض المعترك بين الصفتين يطلب التراب وهو لا يدري حيث أي فارس سيخرج إليه من صفوف أعدائه، فهاله أن يخرج إليه عترة، تسبقه إليه أخباره، وما كان يصنعه من يقدر لهم مبارلته. مراده وقد أحدثته المفاجأة فبدا على ظهر جواده كأنما شُلَّتْ حركته إلا من هم قاعر عن نواجده، أحسبه غيظاً منه وموحدة أو كراهية لهذا اللقاء الذي لم يكن يقدر يوماً أنه شاهده. وهو موقف نفسي خالص، طالما اعتمد عليه عترة في منازلته لخصومه.

وهنا يحضرنا في تأكيد هذا الموقف العمى الذي هيأه عترة لخصمه ما رواه ابن قتيبة قال : وقد سأله بعضهم : أنت أشجع العرب وأشدّها قتال : لا، قبل، فبم شاع لك هذا، قال كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عرماً، وأججم إذا رأيت الإحجام حرماً، ولا أدخل موضعاً لا أرى لي منه مخرجاً، وكنت أعتد الصعيق الجبان فأصربه الصربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فأثني عليه فأخذه (٢٢) والشاهد في الجزء الأخير من هذا الخبر.

كما يدل ذلك على أن التأثير العمى قد بلغ من هذا الرجل مبلغه والطريقة التي قتله بها عترة تدل على أن الرجل لم يبد حركة واحدة وأن عترة داعيه بالرمح نارة وبالسيف نارة أخرى، وذلك قوله :

لَطَعْنَهُ بِالرُّمْحِ ثُمَّ غَلَزْنَاهُ بْمُهْثِدِ صَافِي الْحَدِيدَةِ مَغْلُومِ

ثم لا يغادر الشاعر هذه الصورة قبل أن يختصها بالمشهد الأخير لها وهو المشهد الذي يصور فيه ما انتهى إليه أمر هؤلاء الرجال الذين كان يقتلهم.

عهدي به خذّ الثَّهَارَ كَأَكْمَا تُخْضِبُ اللَّبَانَ وَرَأْسُهُ بِالْعَظْلَمِ

لآخر عهد الشاعر به رؤيته له حين ارتفع الثَّهَارُ ملقى على أرض المتحرك قد تخضب لبانه ورأسه بالدم.

وهكذا يرى أن الشاعر عنى بهذه الصورة الخيرية الثابتة عاية بدا بها منأياً واعياً لترتيب المعاني والأفكار فيها، مدققاً في اختيار الألفاظ التي نسمعه في إضافة العاصر الحسية فيها، مبعداً نفسه عن استخدام التعبير المباشر في الوصول إلى المعاني التي يريدها، وقد بدا ذلك في قوله «كأن لبانه في سرحة» و «يمحذي بحال السنت» «هتاك عايات التجاره» و «يربد بداه بالقذاح» فهو لا يقف بك عند المعنى القريب المترع من الصورة القائمة من التشبيه المرتجل السريع. وإنما يرقى بك إلى ضروب هبة فيه، تحلّك على إجهاد المكر وتضخ الجبين للوصول إلى دلالتها البعيدة.

الصورة الثالثة : البطولة الفردية في القتال الجماعي، الأبيات [١٦ - ٢٨] :

وأول ما يتبادر إلى أذهاننا أن عترة سيمد إلى إظهار صورة من بطولة أبهاء قومه في مثل هذه الوقعة التي يلتقي فيها الخصعان حاملهم ومابلهم وراجلهم وفارسهم ودارعهم وحاسرهم. وهي الوقعة الكبرى التي يقرر فيها مصر أحد الفريقين بالصر أو الهزيمة.

ولكن ما تبادر إلينا لا نراه يتحقق أبداً في هذه الصورة مما يراد الشاعر يلح إلخاها شديداً على أن تكون البطولة حاصلة له معقودة بأصية جواده الأدهم، سواء كان ذلك في صور الرمال الفردي أو في صورة الرمال الجماعي التي تصمتها هذه الآيات.

وها عندما مدعوين إلى أن نسأل: ألا يمثل هذا خروجاً عما ألفناه من القول إن الشاعر الجاهلي كان لسان حال قبته قبل أن يكون لسان حال نفسه وأن شعره مرآة لأفهام قومه وبطولات مراسيا. فما بال عترة يفقد البطولة والمجد في هذه المعلقة لصه دون غيره. بل ما باله يسي هذه البطولة لا على ما أبداه من صروب الشجاعة والفروسة وحسب ولكن على ما أبداه أبناء قومه من حاجة إلى شجاعته وتقديمهم له في كل موضع لا يقدررون على الدحول إليه، وماداته عند كل أمر يحرمهم ويعجزهم.

الإحابة عن هذا لا يعني أن تكون بعيدة عن سيرة عترة وما تصبته هذه السيرة من علاقات خاصة بينه وبين قبلته وهي أمور باتت معروفة وباتت معروفاً منها أيضاً أن طبيعة هذه الصلة التي اصطدمت بطموح الشاعر في الحرية، اصطدمت بمعمره عن بلوغ الدرجة التي ترمعه إلى مقام حب عيلة، كانت وراء رعبته الملمحة في أن يبدو في صورة الغنى الفارس الأول الذي لا عسى للقبيلة عن وجوده، وأنه لا شجاعة فوق شجاعته، ولا إقدام فوق إقدامه، وإن القبيلة التي اردته وأمه وأخاه ذات يوم هي عين القبيلة التي عتفت باسمه عند كل عظيمة فلا بأس أن تكون البطولة له دون غيره. أليس يقرر في ذلك واقعاً ملموساً مشهوداً، فانظر إليه وهو يلح على فكرة حاجة القبيلة إليه كلما أُلِّمَ بها أمر عظيم، أو أحقق بها خطر لا قبل لمراسيا به، وذلك في تنبع هذا الغناء المتكرر في الآيات [١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١].

إذا جاورنا هذه القطعة إلى معالجة الصورة الفنية في هذه اللوحة، فسجد أن مروج الشاعر فيها لا يكاد يختلف عن مسجحه في الصورتين الأخريين إلا من حيث طبيعة الصورة هاء، فإذا كنا هناك أمام لوحة لا يبرز فيها سوى رحلين في رمال فردي حتى الآن أمام لوحة عامة لقنال جماعي مرير شاركت فيه كل الفرسان وغير الفرسان، واستخدم فيه كل السلاح من كل نوع، وتماثل فيه الأصوات من كل جانب مختلفة، فهي بين عجمات الفرسان، وصهيل الخيل أو تجمججها من مرط نشاطها أو من فرط صيقها، وقمقة الرماح وحليل السيوف ظل ذلك يسمع فوق أرض معترك يعلوها غبار أقيم.

ولكن الشاعر يوجه أنظارنا إلى صوت بعينه هو ما يريده، وهو ما يطلب من عبلة سماعه بصفة خاصة، بل إن عشرة ليحيل هذه اللوحة إلى صورة سمعية في المقام الأول، لسمع عبلة صوتاً كان حريصاً أشد الحرص على نقله إليها وهو صوت الفرسان من أبناء قومه إذ يدعون عشرة في ساعة هم فيها أشد ما يكونون في حاجة إليه وإلى هروسيته وإقدامه وعبدته، في ساعة يعتقد فيها مثله وينطلق إليه، ولد راح يكرر هذا الداء خمس مرات في خمسة أبيات لسمع حتى من في أدنيه وقر أنه فارس ذلك اليوم ولا فارس غيره. وإلحاح عشرة على مثل هذه المواقف التي تكررت بصورة واضحة في هذا الشعر بصورة الثلاث إلحاح له مفراة العسي الصريح الذي يرتبط بطبيعة العلاقة التي كانت تربطه بقيته.

ولعل في قوله الذي خيم به معلته ما يلقي بالضوء على هذه الباحية النفسية فانظر إليه  
إد يقول :

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها قبل الفوارس وبك عشر أقدام  
 ومذبح كره الكفاة نزاله<sup>(٢٥)</sup>

ولكن الشاعر إذ يركز على هذه الصورة السمعية تركيزاً له دلالة كما أسلفنا، فإنه يجعل ذلك مرتبطاً بمواقف أخرى حامت في صور مختلفة فهم إذ «يدعون عشرة ملحين في دعوته على هذه الصورة السمعية التي تكررت خمس مرات، إنما يدعونه إلى ساحة حرب شديدة الهول عظيمة الخطر. ولذا يراه يقرن بين كل بدء له وبين ما يراه يومئذ من صور الهول في المعركة، فراه يقول :-

- يدعون عشر والرماح كأنها .....
- يدعون عشر والسيوف كأنها ....
- يدعون عشر والدماء سواكب .....
- يدعون عشر والفوارس في الوعى .....
- يدعون عشر - والرماح توشى.

ولكن دعوة عشرة إلى الإقدام تمت في حالة وصلت فيها المعركة إلى درجة لا يقوى على اقتحامها إلا من له شجاعة كشجاعة عشرة، وإقدام كإقدامه فهو إذ يكرر القول «يدعون عشره يربط بين هذه الدعوة وبين ما يراه أمامه من صور القتال. فهم إذ يدعونه تبدو الرماح



التي تنحى نحوه كأشطان برق في طولها واستقامتها وتبدو السيوف في أيدي القوم «كإيماض برق في السحاب الركم» وهذه الصورة لا يمكن أن يتبين جمالها إلا إذا قرأها بما ذكره الشاعر عن العجاج الأقيم الذي كان يعملو ويحيط بمسرح القتال يومئذ، فقد بدت هذه السيوف تومض وسط هذا العجاج المتراكم بعضه فوق بعض حتى عدا قائماً كما يومض البرق في السحاب الركم، وهم إذ يدعونه إلى التقدم «تبدو العوارس في الوعي في حومة» تحت العجاج الأقيم، وهم إذ يدعونه بأخرة يدعونه فيما الرماح تنوشه من كل جانب.

فالجزء الأول من الصورة كما ترى قصد الشاعر به إلى تصوير المشهد العام لساحة القتال. وهي صورة تركزت عناصرها الموضوعية في علية المشاهد الآتية :-

١ - السيوف التي تومض وسط العجاج.

٢ - الرماح التي انطلقت كأشطان البرق لتقع في لبان الأدهم

٣ - الدماء السواكب الغياضة.

٤ - الفرسان في حومة الوعي تحت العجاج الأقيم.

وتركزت عناصرها الفنية حول إظهار الرعة الحسية فيها وقد اجتهد الشاعر في توفير عدد من الصور الحسية التي أعانته على نقل الإحساس بما كان يدور في أرض المعترك يومئذ. وقد استعان على ذلك بقدر من الألفاظ ذات الدلالات الحسية المتنوعة بحيث تمكن في النهاية من إبراز عدد من الصور الحسية الحرة التي تصامت في النهاية لتعطي صورة حسية متكاملة.

فالصورة البصرية تبدو لنا في تشبيه لمعان السيوف وسط العجاج الأقيم بإيماض البرق وسط السحاب الركم : فهي صورة تستدعي أن تعمل البصر دون غيره من الحواس، وقد استعان الشاعر بكلمة «إيماض» في الوصول إلى الدلالة الحسية لهذه الصورة.

ومثل هذا يطبق على صورة الرماح التي اتجهت إلى صدر مرسة وتشبيهها بأشطان البرق. فالصورة لها بصرية خالصة أيضاً لا تستدعي سوى حاسة البصر في التعرف على صورة هذه الرماح حين كثرت وأشرعت في لبان الأدهم

وأول ما نلاحظه على هذه الصور البصرية أنها تقوم على التشبيه «وظاهرة التشبيهات ظاهرة عامة في جميع الشعر الجاهلي» والشاعر الجاهلي يقيم الرابطة بين المشبه والمثبه به على أساس حسي<sup>(٦٦)</sup>.

وإذا كانت العلاقة بين المشبه والمشيبه به في الصورة البصرية علاقة حسية فإن هذه العلاقة الحسية ليست وحدها فيجانبها علاقة معوية<sup>(٢٧)</sup> وهي هنا تتمثل في عنف القتال ومرارته وأحواله.

وقد بدت ملاحظات الدكتور بصرت عبد الرحمن صائبة فيما يتصل بالصورة الحسية في الشعر الجاهلي حين قال : «وأول ما يلاحظه في الشكل الحسي للصورة الجاهلية هو الصورة البصرية، فإن الكثرة الكاثرة من الصورة الجاهلية بصرية»<sup>(٢٨)</sup> ثم لاحظ كذلك «أن أبرز سمة للصورة البصرية الجاهلية هي الحركة، فكل شيء في التصوير الجاهلي يكاد يظهر متحركاً»<sup>(٢٩)</sup>

فإذا تأملنا، في ضوء هذه الملاحظات، الصورة البصرية كما مرث بنا في هذه اللوحة أو فيما مر بها من ألواحيتين السابقتين عليها فإننا نستطيع باطمئنان تام أن نقرر وجود هذه الركائز الأساسية في الصورة البصرية عند عشرة فأتت ترى هنا أن صورة الرماح التي أشرعت بكثرة في صدر الأدهم صورة بصرية غير ثابتة، وعلى العين أن تتابع حركتها الدائبة، وقد أشرعت في لبان الأدهم، وصورة السيوف التي بدت تومض إيماء الرق صورة لا يكاد يستقر البصر عدها، فهي غير ثابتة، حيث تلمع في هذا الجانب، فترى لمعانها، ثم سرعان ما يختبئ حين تختفي وسط العجاج الأقم، ليظهر لمعانها في جانب آخر بأيدي الرماح على كثرتهم الكاثرة، تتحرك بها أيديهم حركة دائبة في غير انتظام، ولذا كان لمعانها أيضاً في حركة دائبة غير منتظمة، ولذا استعاد الشاعر على نقل الإحساس بحركة هذه السيوف الدائبة وظهورها بين تارة وأخرى وسط العجاج الأقم بكلمة «تومض» واستخدامه لهذه الكلمة دون غيرها مثل كلمة «تلمع» أو «نضي» فيه دلالة واضحة على أن الشاعر كان يختار كلماته بدقة متناهية بحيث تقوم الألفاظ بوظيفة نقل الإحساس بالصورة كما وقعت. فالومض في اللغة هو اللمع الخفيف قال ابن الأعرابي «الومض أن يومض الرق إيماءة صعبة ثم يخفى ثم يومض»<sup>(٣٠)</sup> فاستعار الشاعر دلالة هذه الكلمة لومض السيوف وسط العجاج الأقم، فالتشبيه هنا تمثيلي تصويري، إذ عليك أن تتقل بصرك من ومض الرق الذي يظهر ثم يختفي وسط السحاب الركام، إلى ومض السيوف وسط العجاج الأقم، فالتشبيه التمثيلي هنا لا يقع على السيوف وحدها ولكنه يقع على أرض المعترك كلها، فالشاعر لم يقل إن السيوف تومض كالإمضاء الرق، وإنما جعل ذلك كومض الرق وسط السحاب الركام لتقابل ومض السيوف وسط العجاج الأقم

في صورة مركبة غير بسيطة متحركة غير ثابتة بصرية تقتضي متابعتها بحاسة البصر دون غيرها. ويمكن تتبع مثل هذه الصور البصرية في غير مشهد من مشاهد هذه الواقعة التي جرى فيها الوطيس. أمّا الصورة السمعية فيكاد صوتهما يعلب على كل حبات هذه اللوحة وهذا أمر مقرر في مثل هذا الموقف الذي تزيغ فيه الأبصار وسط احتلاط القوم بعضهم ببعض، حتى لا تستطيع أن تحقق صوراً بعينها، بينما تستطيع أن تحقق حركة لا تبدأ وأصواتاً تتجاوب هنا وهناك، فهي مثل هذه اللوحة العامة تسيطر الصورة السمعية ويحكم إطار اللوحة حركة واضطراب مستمران.

وقد استعان الشاعر بعدد غير قليل من الألفاظ التي أعانته على أداء الصورة وهي ألفاظ اشتق منها السمع معتمداً في المقام الأول على ألفاظ تحوي في ذاتها القدرة على نقل الحس السمعي الذي يمكن أن تكتنه بوصوح وسط هذه الخلية العالية من أصوات الحرب التي احتلظ فيها أصوات الفرسان بوق حواري الخيل وصليلها وقفقة الرماح وصليل السيوف وصيحات القتل.

فكل صورة سمعية لها تقترن بصورة بصرية متحركة، استعان الشاعر في تحريكها بحملة من الألفاظ التي أعانته على تصوير حركتها بما يحمله من قدرة على نقل الإحساس بالحركة. فالرماح مشرعة في لياح الأدهم تارة وتوشه من كل جانب تارة أخرى. والسيوف «تومض»، والدماء تجري، والعوارس في حومة، فكل شيء متحرك غير ثابت في جملة هذه الصور. وهو أمر إن لم تفرسه طبيعة الصورة الغنية في الشعر الجاهلي فإنما تفرسه طبيعة وخصوصية الموقف لها، فالصورة متحركة من ساحة قتال مرير كل شيء فيها متحرك حركة لا ينهي لها أن تبدأ، وتلك سمّة القتال.

إذا ما انتهى الشاعر من نقل هذا المشهد العام للموقف يومئذ ووضع في جملة من الصور البصرية والسمعية التي أحاطها بالحركة في كل جزء من أجزائها، ثم وضع ذلك كله بين يدي علة بوصفه راوية لوقائع ومشاهد ذلك اليوم ومبرراً بالحاج شديد حاجة قبيلته له وقد اشتد الخطب من حولها. بعد أن انتهى من تقديم هذه الصورة الرائعة راح يتحدث عن بطولته يومئذ، أو بعبارة أدق راح يتبرع من بين الصورة الكلية للمشهد عدداً من الصور الحرة التي تظهر بطولته في ذلك اليوم. وقد بدأ ذلك بمشهد عام للقوم.

فهي الصورة الأولى يرى القوم وقد «أقبل جمعهم» وهم «يتدأرون» في صورة بصرية متحركة مثلت حركتهم وهم يدفعون نحوها، وصورة سمعية نقلت أصواتهم وهم «يتدأرون» أي يتصايحون ويبحث بعضهم بعضاً، فأصل الذعر الصباح. ثم يمضي عترة بعد ذلك مركزاً الضوء على صورته بصفة خاصة، التي تبرز ما كان له من فصل مذكور في وقائع ذلك اليوم. وتؤكد على أن البطولة كانت له دون غيره في كل مشاهدته، وقد بسط عترة صورة بطولته يومئذ في غير بيت من شعره، وحرص على أن يورثها كل ما يمكن أن يهبط بها إلى مستوى التمثيل الخمي مستعياً على نقل هذا الحس بعدد من الصور البصرية والسمعية ومستعياً بقدر من الألفاظ المختارة التي أعانت على نقل هذا الحس سواء ما اتصل منه بالبصر أو بالسمع أو بالحركة.

والصورة التي اختص بها عترة نفسه لإظهار بطولته حملها قسمة بينه وبين فرسه الأدهم. والبطولة معقودة للثني معاً للفارس والفرس.

أما الفارس فقد صور لحظة اندفاعه مكرراً على أعدائه ثم لحظة اختلاطه بهم في قتال مرير بعدد من الصور الجزئية الصغيرة هي في مجملها تشكل الصورة الكلية لبطولته وبطولة فرسه يومئذ.

فمن زراء وقد لثى دعاء قومه له في التقدم، يندفع على ظهر حواده السابح البهت يشرق به صفوف أعدائه يعمل بهم الطعن «طوراً يحرص للطعان»، وتارة يأوي به إلى جيش كثير ملتف ذي قسبي كثيرة من ذوي المنعة والعزة، يجمعين غير متفرقين في جهة واحدة. ثم ينتقل إلى صورة أخرى من مشاهدته في ذلك اليوم بأها على ثلاث صور جزئية صغيرة.

\* صورة لأرض المعترك، فهي حيار «والخيار من الأرض ما لا نساها وكانت فيه جخرة، أي جمحور، وذلك أشد ما يكون على الخيل»<sup>(٢١)</sup>

\* صورة لخيول أعدائه التي اقتحمت عليه فهي «عوايس» والعوايس من الخيل الكواخ الوجوه لما ذافت من شدة الحرب وهي ما بين «شيظمه» وهي الطويلة من الخيل. «وأجرد شيظمه» جمع بين الطول والشعر القصير الأملس وهما من أعظم صفات العتاق من الخيل.

فإذا ما اطمان إلى حال الموقف حيثد وما فيه من هول شديد بدأ في صورة هذه الأرض التي تضيق بذكرها الأنفاس فضلاً عن اقتحامها، وبدأ في صورة هذه العتاق الكواخ الوجوه

من خيل أعدائه، وقد اقتحمت أرض المعتزك لا تلوي على شيء غيره. حتى إذا اطمأن إلى أنه صور ذلك كله جاء بالصورة الثالثة تحمل ما صنعه بهذه الخيل فجعل ذلك في صورتين جزئيتين صغيرتين : صورة له نفسها قوله: «ما زلت أرميهم بثرة عره ولبانه» أي ما زلت أقاتلهم وأكر عليهم بصدر الفرس (وصورة للفرس وقد «تسربل بالدم»، وأزور من وقع الفنا بلبانه»، «وشكا إليه بعرة وتحجم»

فحين أمام صورة حسية خالصة، استعان الشاعر في نقل مكوناتها الحسية بعدد من الصور البصرية والسمعية، أفرد على ذلك اختياره للألفاظ ذات الإمكانيات القادرة على نقل الإحساس بالسمع أو البصر. وليس هذا فحسب بل وقادرة على تحريك هذا الإحساس «فالخيل تقتحم» ولكن حرص الشاعر على أن يورد كل تفاصيل الصورة مهما كانت دقيقة فمضى يضيف إلى هذه الصورة ما يتممها، أو بعبارة أدق ما يتمم المعنى المعوي الذي يسعى إلى تأكيده، فوصفها «بالعوابس» ووصف الأرض التي اقتحمتها «بالخار»، فالإطار العام للصورة البصر واللمس. فهي صورة بصرية لمسة يتركز فيها البصر على الاقتحام، والوجوه الكواخ ويتركز فيها اللمس على صورة الحصى الذي تفتت من شدة وقع حوافر الخيل. وتبدو الحركة في هذه الصورة مشتقة من لفظ «تقتحم».

فإذا انتقلنا إلى المشهد الثاني رحنا نتابع بالبصر عترة وهو «يرميهم» والرمي لا يكون إلا بالسهم، وقد اختار الشاعر كلمة «مازلت» ليدل على أن الرمي استمر رما، وأن حركته في الرمي كانت دائمة، ثم نراه يحدد لنا مكان الرمي، إذ كان يرميهم بثرة عره ولبانه، وفي هذا إشارة واضحة إلى أنه كان أيضاً يقتحم على أعدائه بصدر فرسه الذي بدا في اقتحامه سابحاً مطلقاً، فالصورة هنا، كما ترى، صورة بصرية خالصة، تحيط بها الحركة في كل جزء من أجزائها. وكان عماد الشاعر في إظهار كل هذه المعاني الحسية المتحركة على الألفاظ التي تحمل قدرة على اشتقاق الحس البصري، وقدرة ثابتة على تحريك هذا الحس. فإذا رجعا إلى القول السابق من وجود علاقة معنوية متصنة في الصور الحسية قلنا إن هذه العلاقة هنا تمثل في معنى البطولة وأسبابها.

فإذا مضينا نلتصق ببقية هذه الصور الحسية التي حشدتها الشاعر في هذا المشهد تراءى لنا فرسه الأدهم في محس صور جزئية أخرى بدت لنا على النحو التالي :

الصورة الأولى وقد «تعاوره الكفاءة مكلّم»  
 الصورة الثانية له والرماح مشرعة في لياته «كأنها أشطان بر».  
 والصورة الثالثة له «وقد تسربل بالدم».  
 والصورة الرابعة له وقد «ارزُر من وقع القنا بلياته».  
 والصورة الخامسة له وقد «شكا بعيرة وتحمحم».

كل هذا الحشد من الصور عقدها عترة لفرسه، وكأنه يعقد له جانباً من البطولة في هذه الحرب، وكحرصه على إحاطة صور بطولته بكل ما ينهض بها نحو العمل الفني الشيق، وكحرصه أيضاً على أن يحيط صور بطولته هو بما ينهض بها إلى مستوى التمثيل الخسي النابض بالحركة، كان حرصه بالدرجة نفسها على إحاطة صور البطولة التي عقدها لفرسه هنا في هذه الصور الخمس بل إن الشاعر ليهيف إلى هذا الفرس من الصفات ما تحمله على أنه إسقاط نقسي لبعض ما كان يعانيه الشاعر من هول هذه الحرب وشدها، فجعل ذلك معاناة للفرس، والواقع أنه كان يعاني مما يعانيه الفرس فرأى أن يضيف هذه المعاناة لفرسه اعتداداً بنفسه، وارتفاعاً بها عن الشكوى والضيق.

فإذا مضينا في تلمس عناصر الحس البصري والسمعي في هذه الصور التي اضيفت للفرس ترامت أبصارنا لتتابع هذا الفرس وقد تعاورته الكفاءة من الفرسان من كل جانب فأحسابوه بجروح في مواضع مختلفة من جسمه. ثم نراه بعد ذلك وهو يندفع بعترة نحو أعدائه، بيتاً اتجهت رماح هؤلاء الأعداء مشرعة حتى وقعت في صدره.

وقد مثل الشاعر صورة هذه الرماح وهي مشرعة بصورة حسية مألوفة الميعة يومئذ، وهي أشطان البر. هذه الصورة التي ألفت الشاعر رؤيتها يوم كان يرعى إبل شداد أبيه زمناً طويلاً، نجده قد استحضرها حين رأى صورة الرماح المشرعة.

أمّا لماذا وقعت هذه الرماح في صدر الأدهم بصفة خاصة فإن هذا يقتضي أن تنابع حركة الصورة منذ بدأها الشاعر. ويقتضي أن نقف عند دلالات الألفاظ البعيدة وهي التي رمى إليها الشاعر.

فقوله «كزرت» يعني أنه اقتحم إلى أعدائه على فرسه، والافتحام يقتضي أن يندفع الفرس مشرقاً بصدرة، ومن هنا يمكن أن تفسر لماذا وقعت رماح الأعداء في «لبان الأدهم» الذي

بدا وقد «تسربل بالدم».

وهذه الصور الثلاث لحالة الفرس في كثره وتعاور الكفاءة له، ووقوع الرماح في صدره فادت بلا شك إلى الصورة الرابعة التي جاءت بوصفها نتيجة مترتبة للصور الثلاث المتقدمة وهي قوله «أزور من وقع الفنا بلباته» والإزورار الإعراض، كأن هذا الفرس أعرض لما رأى الرماح تقع بنحره، ثم «شكا» وشكوى الفرس لا تكون إلا بما يظهر عليه من أثر ما لقي من الشدائد وقد بدا أثر ذلك في «الغبرة» و«التحمحم».

أي موقف هذا الذي يجعل هذا الفرس يضيق ويعرض ويشكو ألا ترى أن الشاعر قصد إلى معنى معنوي هو ثمرة هذا الحشد من الصور الحسية التي حشدتها. وهو تصوير جلده وصبره هو على هذه الحرب، ومن هنا يصح القول إن العلاقة الحسية في الصورة بنيت أن يكون بجانبها علاقة معنوية.

لقد كان عترة في هذا الشعر وغيره من شعر البطولة في ديوانه ليس فقط زعيماً لشعر القرومية والبطولة وإنما زعيماً لها من الناحية الفنية كذلك. فلوحة البطولة عنده تخضع لتقاليد فنية محكمة وأسس ومقاييس دقيقة يحيط بها إطار المذهب الفني الذي كان يأخذ بأسبابه، وهو مذهب الصنعة الفنية أو مذهب التجويد الفني، فمن نرى أن كل شيء في هذه القطعة من شعره كان الشاعر قد خطط له تخطيطاً فيه كثير من الروية والأناة وتكرار النظر، ولعل أبرز ما يميز هذا العمل عنده احتفاله بالصورة الفنية بصورتها الكلية وما يحشده فيها من الصور الجزئية التي راح يوليا عناية فائقة لا تقل أبداً عن احتفاله بالصورة الكلية، فهو يقف عند ما دق منها وصغر، ولا يزال دائماً على ملاحقة تفاصيلها وجزئياتها مهما دقت حتى يضعها في مكان واضح من الصورة الكلية، وهو لا يلاحق مثل هذه التفاصيل الدقيقة إلا لما يجده فيها من صور معنوية تعد لبنات حية في الصورة الكلية للبطولة.

وانك لتجد هذا الاحتفال الشديد بالألفاظ، فالشاعر يقف أمام اللفظ متنبهاً، فاللفظ فيما مر بنا من شعره هنا لفظ مختار قصد إليه الشاعر قصداً، ولم يعمد إليه عفواً، فالألفاظ وإن كانت تتناثر عليه انشياً إلا أن من كان مثله، ومثل أضرابه من أرباب التجويد الفني، لا يقعون إلا على اللفظ الذي يؤدي وظيفة لا تكون إلا فيه، ومن أهم خصائص اللفظ

أن يحمل ما يعين على نقل الحس وما يتصل به من السمع أو البصر أو اللمس أو الشم أو الذوق فاللفظ ينبغي أن يكون ذا طاقة على نقل الحس ليكون عوناً للشاعر في رسم صورة الحسية. وفيما مر بك من شواهد دليل على حسن استخدام عترة لطافات هذه الألفاظ في التصوير.

• • •

### • الحواشي •

- (١) محمد سعيد مولوي، ديوان حمزة الحليل ودراسة النكبات الإسلامية، دمشق ١٩٧٠م، ص ٢٠٧.
- (٢) النيران - صفحة الثلاث.
- (٣) النظر : جهره لشاعر العرب لأبي زيد القرظي، ١٩٩٩/٢، حاشيئة المحقق رقم (٦).
- (٤) بعد البيت (٤٦) هذا يبدأ الجزء الخاص بلغة الطفولة وهو الجزء الذي تتناول به البلد والمحلي.
- (٥) النيران، ص ١٢٣.
- (٦) المصدر نفسه.
- (٧) نفسه، ص ١٢٦.
- (٨) نفسه، ص ١٢٣.
- (٩) انظر رأي المحقق حول هذا الموضوع في البيان والمبين ٩/٦.
- (١٠) انظر النظم والنظم ١/٢٥٦، ٢٥٧.
- (١١) دراسات في النظم الجاهلي، ص : ١٣٩.
- (١٢) د. محمد زكي الصمداني، النظم الجاهلي - ص ١٦٨.
- (١٣) المرجع ذاته، نلاحظ نفسه، وذكر هناك مصادر.
- (١٤) د. إبراهيم عبد الرزاق - الشعر الجاهلي وخصائصه الفنية والموضوعية، مكتبة الشبيبة، القاهرة ١٩٧٩ ص ١٣٥ - ١٤٧.
- (١٥) أي إنه مرجع الدين علياً بعد الله بالقداح، والقداح : سهام البسر، وقوله لا شاة : أي إلا شاة الإجماع وكان أشد ما يكون حادهم زمن الشتاء وكان لا يسر فيه إلا أهل البؤس والكرم.
- (١٦) النصار : هم نواز الحور، هو لكثرة ماك يمشي كل ما عند هؤلاء النصار دافعة واحدة ولا يدعهم إلا وقد رفعوا رءسهم هكذا بفلاضاتهم.
- (١٧) النيران، ص ٢١١.
- (١٨) أي هو يحس ما يحس له أن يحس ولا يتأخر عن ذلك أبداً.
- (١٩) انظر نفسه في الحاشية رقم (١٥).
- (٢٠) انظر نفسه في الحاشية رقم (١٦).
- (٢١) الحقل الشجاع الذي يحل عنه شعاعه حور.
- (٢٢) السبت ما تباع من الجلود بالخرط وفي حرد شعره وهي تعال كانت لتلطفه للفرقة وخاصة الذئب يتعولها.



- (٢٣) التوأم الذي يكون مع آخر في معنى أنه وهو أصحف له - ففي هذه ذلك ووضعه بكمال الخلق ولحم الشدة والقوة.
- (٢٤) ابن قتيبة الشعر والشعر، ٢٥٦/١، ٢٥٧.
- (٢٥) انظر ص ١٧، ١٨ من هذه الدراسة.
- (٢٦) د. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الخلفي، مكتبة الأنطوني، عمان ١٩٧٦م، ص ١٧٩.
- (٢٧) المرجع نفسه، ص ١٨١.
- (٢٨) المرجع نفسه، ص ١٨٧.
- (٢٩) المرجع نفسه، ص ١٨٧.
- (٣٠) الشبان (وغيره).
- (٣١) انظر النور، ص ٢١٨، وفيه توكلت فيه حماره، والصواب ما أجداه ويرجع هذا التوجيه بما ذكره الخليل عن أن إحدى السبع الخيلية فيها (حمار) بدلاً من (حماره) وهذا تصحيح أيضاً، إلا الصواب (حماره)، وفي الشبان (ح ب ز) ما يلوي هذا التوجيه للكتابة.

## • المصادر والمراجع •

### المصادر :

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (١٥٠-٢٥٥هـ)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخلفي، القاهرة ١٣٩٥هـ.
- الزوزلي، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المصنفات السبع، دار صادر، بيروت د.
- أبو زيد القرني، محمد بن أبي الخطاب، (توفي ثوبت القرن الرابع الهجري)، تحقيق د. محمد علي القاضي : مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
- حمزة بن محمد العيسى، ديوانه، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٧٠م.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (٢١٣ - ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، مطبعة دار إحياء التراث، جسي الذي الخلفي، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٩٧٧م.

### المراجع :

- إبراهيم عبد الرحمن محمد (دكتور)، الشعر وفنونه الفنية والتوجيه، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٩م.
- محمد زكي المشعراوي (دكتور) الطبعة الثانية، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٠م.
- نصرت عبد الرحمن (دكتور) الصورة الفنية في الشعر الخلفي، مكتبة الأنطوني، الأردن، عمان ١٩٧٦م.
- يوسف خليل، (دكتور) دراسات في الشعر الخلفي، مكتبة غرب، القاهرة ١٩٨١م.